

RAZÓN DE AMOR : TEXTO CRÍTICO Y COMPOSICIÓN

1. TEXTO

Comienzo este trabajo con la edición crítica del texto. Tras ella vendrán planteados otro tipo de problemas. El motivo para llevar a cabo esta edición es sencillo: no está hecha porque la mayoría de los editores se han quedado a medias. Las lecturas de Morel-Fatio, C. Michaelis, Menéndez Pidal o Di Pinto no profundizan en los muchos problemas del poema. Tampoco la de Jacob lo hace. London es el único en discutir con más generosidad pero en ningún momento toma decisiones. Hay otras ediciones antiguas pero no encierran interés.

Así pues, intentaré, dentro de mis posibilidades, llevar a cabo esta edición.

ABREVIATURAS

a) EDICIONES

B= J.J. de Bustos Tovar, "*Razón de Amor con los Denuestos del agua y el vino*" en *El comentariq de textos IV*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 53-83. Reproduce el texto de Menéndez Pidal, pero con algunas variaciones que he recogido.

CMV= C. Michaelis de Vasconcellos, "Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular", en *Revista Lusitana*, VII, 1902.

DiP= M. Di Pinto, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale*, Pisa, 1959.

J= A. Jacob, *The "Razón de Amor"; edition and evaluation*, tesis doctoral inédita, Univ. de Pennsylvania, 1956.

L= G. H. London, "The *Razon de Amor* and the *Denuestos del agua y el vino*: new readings and interpretations", en *RPh*, XIX (1965), pp. 28-47.

MF= A. Morel-Fatio, ed., "Textes castillians inédits du XIIIe. siècle", en *Romania*, XVI (1887), pp. 364-382.

MP= R. Menéndez Pidal, ed., "*Razon de Amor con los Denuestos del agua y el vino*", en *RH*, XIII (1905), pp. 602-618. Contiene el facsímil que he manejado.

b) REFERENCIAS

Alex= *Libro de Alexandre*, ed., J. Cañas Murillo, Madrid, Editora Nacional, 1978.

Apol= *Libro de Apolonio*, ed., M. Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.

ARM= *Auto de los Reyes Magos*, ed., R. E. Surtz, *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983.

Berceo= G. de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, ed., A. M. Ramoneda, Madrid, Castalia, 1980.

Corominas= J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1983.

Orígenes= R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, 9ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

PFG= *Poema de Fernán González*, ed., Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1981.

PMC= *Poema de Mio Cid*, ed., C.C. Smith, Madrid, Cátedra, 1981.

Spitzer= L. Spitzer, "Razon de Amor" en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 81-103.

CRITERIO SEGUIDO

En cuanto a las grafías, sólo cambio la s alta por la actual por comodidad y porque no es esencial mantenerla. Lo demás permanece según el manuscrito. Resuelvo tildes y abreviaturas sin subrayarlas, y cuando las someto a revisión las marco en nota. Parece imprescindible puntuar, porque, debido a ello, se plantean problemas en otras ediciones.

He procurado respetar al máximo el original y, por tanto, no he aceptado en ningún caso las adiciones léxicas de otros editores, ni las he practicado yo porque las creo indemostrables. Por otra parte, he intentado en todo momento solucionar los problemas con datos del mismo texto, aunque haya documentado con otros.

NOTACIÓN

[] = adición.

() = supresión.

< > = cambio.

En el margen izquierdo se indica el número de verso; en el derecho el número de línea del manuscrito. El aparato crítico es correlativo a los versos.

RAZÓN DE AMOR

	Sancti spiritus adsid nobis gratia. Amen	1
1	Qui triste tiene su coraçon benga oyr esta razon. Odra razon acabada,	2 3
5	feyta d'amor e bien rymada. Vn escolar la Rimo que sie[m]pre duenas amo. Mas sie[m]pre ouo tryança en alemanja y en fra[n]çia, moro mucho en lombardia	4 5 6
10	pora prender cortesia. En el mes d'abril depues yantar estaua so un oliuar. Entre çimas d'un mançanar un uaso de plata ui estar.	7 8
15	Pleno era d'un claro uino que era uermeio e fino; Cubierto era de tal mesura, no lo tocas la calentura.	9 10

4. J rrimada , incomprensiblemente

5. *sie[m]pre* es el primer caso de un problema que se presenta en todo el texto: la nasal implosiva se omite con excesiva frecuencia. Al no ser posible encontrar un criterio de elisión, he preferido restaurarla como los demás eds.

7. Ms. *tryança*, MP y los demás <c>*ryança*. L. valora la posibilidad de leer como el manuscrito. Hay razones externas e internas. Externas: *triar* no sólo se encuentra en los diccionarios actuales (Casares, María Moliner) con el significado de seleccionar o escoger, sino que también es recogido por Corominas con el mismo sentido aunque bastante extraño al castellano. Internas: con *cryança*, los versos dirían: *aunque siempre se crió en Alemania y Francia vivió mucho en Lombardía*. Encuentro absurdo "criarse siempre". Con *tryança* se entiende: *aunque siempre fue aceptado en Alemania y Francia, vivió mucho en Lombardía*. Con cierto tipo de grafía puede producirse confusión entre *t* y *c*. Los eds. que han leído *cryança* lo han hecho siempre como enmienda y no como variación paleográfica. Aunque mantenga la lectura *t*, parece necesario reflejar la otra posibilidad.

10. Ms., J, DiP *pora prender*, CMV, MF *por aprender*, MP *pora [a]prender*. No hay ninguna razón para tocar el Ms. *Prender* con el mismo significado de 'adquirir' aparece en Apol (47c): *con cuita non sabemos cual consejo prendamos* y Alex (1612b): *por prender su acuerdo*.

17-18. Ningún ed. puntúa entre ambos versos con lo que no queda claro el sentido de subordinada final del segundo.

	Vna duena lo y eua puesto	11
20	que era senora del uerto	
	Que quan su amigo uiniese	12
	d'aquel uino a beuer le diesse;	
	<que> de tal uino ouiesse	13
	en la man(a) quan comiesse	
25	E d'ello ouiesse cada dia:	14
	nu[n]cas mas enfermarya.	
	ARiba del mançanar	15
	otro uaso ui estar.	
	Pleno era d'un agua fryda	16
30	que en el mançanar s[e] naçia.	
	beuiera d'elà de grado	17
	mas oui miedo que era encantado.	
	Sobre un prado pus mi tiesta,	18
	que nom fizies mal la siesta;	

19. Primer problema paleográfico. MP, J, Dip, *eua*, MF *ouo*, L *auí*. La *e* puede ofrecer alguna duda, pero creo que el trazo inferior de la *a* es inconfundible. Así leo *eua*. El *auí* de L es sospechoso por la tesis defendida en su artículo.

21. Ms y todos los eds. *quan*. L sugiere la posibilidad de error por *quando* o *quant* alegando otros versos. Lo primero, aparece de nuevo en v.24. Lo segundo, aparece en ambos casos con subjuntivo y en los versos que cita L (51, 68, 69, 84) no.

22. MP *disse* es claramente error tipográfico.

23. Ms y todos los eds. *qui*. De hecho *ui* es la abreviatura que indica la tilde, pero a lo largo del Ms hay otras confusiones, como se verá. Leer *qui* obliga a MP a puntuar extrañamente: *Qui de tal vino ouiesse / en-la-mana quan comiesse: / e dello ouiesse cada dia, / nuncas mas enfermarya*. Además, sería pasar a una generalización cuando el texto se mueve en lo particular. Por ello, creo mejor leer que *mas* subjuntivo en sentido final (cf. 34, 36, etc.): *quando su amigo viniese le daría a beber de aquel vino para que usase de él en la comida y así los demás días: de este modo nunca enfermaría*.

24. Ms, MP, J, DiP *mana*, MF *mana[na]* y CMV, incoherentemente, *man<o>*. DiP es el único que documenta con la *Primera Crónica General: manna*. *Man*, sin embargo, se documenta con este significado en varios lugares. Berceo (61c), PMC (vv. 323, 425, 3o59), Apol (593d), etc. Además, en la misma *Razón* aparece *mana* (v.160) en su lectura *maña* y con el sentido de 'maneras' o 'argucia'. No obstante, mi lectura puede ser discutida fácilmente.

26. No hay ninguna razón para corregir *nu[n]ca(s)*. A parte de otros ejemplos, su alternancia con *nunca* (v. 39) es perfectamente comparable a la actual entre *quizá* y *quizás*.

30. *s[e]* *naçia* muy borroso, como señalan todos los editores. Sin embargo la enmienda parece indiscutible.

35	parti de mi las uistiduras, que [n]om fizies mal la calentura. plegem a una fuente p(er)erenal, nu[n]ca fue omne que uies tall. tan grant uirtud en si auia	19 . 20 21
40	que de la frydor que d'i yxia C pasadas AdeRedor	22
	non sintryades la calor. Todas yeruas que bien olien la fuent çerca si las tenie:	23
45	y es la saluia, y sson [l]as Rosas, y el liryo e las ui[ol]as. Otras tantas yeruas y auia que sol no[m]bra no las sabia, Mas ell olor que d'i yxia	24 25 26
50	a omne muerto Ressuçitarya. prys del agua un bocado e fuy todo esfryado.	27

36. [n]om. Ilegible la *n* pero fácilmente restituible por paralelismo con v. 34.

37. *Plegem*. La *m* es resolución de tilde nasal también para MP, J, DiP. Para MF y L es una *u*: *plegue*. Por cuestiones sintácticas, parece más pertinente la primera lectura. Además, la tilde para *u* sería algo irregular. *p(er)erenal*. Error por abreviar y resolver consecutivamente.

38. *tall* todos los eds. La *a* es ilegible pero la rima justifica J *viess tall* (?), MF *viess tall*.

39-42. Estas dos líneas están escritas fuera del texto, en el margen vertical derecho, parte superior. Pueden no ser un descuido sino un añadido posterior, si se tiene en cuenta su contenido amplificador.

45. Ms. *as Rosas*. Todos los eds. mantienen *as*. No encuentro justificación para dejar intacto tan claro descuido porque sería un caso único en todo el texto y contrastaría con su paralelo en el v. 46.

46. *ui[ol]as*. En el Ms. hay un borrón, pero se puede intuir fácilmente su contenido. MP no lo escribe como añadido entre corchetes.

48. *sabia*. Hay problema de abreviatura. Todos los editores leen *sabria*. MP con tilde sólo para *r*, L y J para *ri*. La tilde no es unívoca y, así, por encajar bien el imperfecto y porque la normal es la grafía y para condicional adopto *sabia*.

	En mj mano prys una flor,	28
	sabet, non toda la peyor	
55	E quis cantar de fin amor,	29
	mas ui uenir una doncela	
	pues naçi non ui tan bella.	30
	bla[n]ca era e bermeia,	31
	cabelos cortos sobr'ell oreia,	
60	fruen bla[n]ca e loçana,	32
	cara fresca como ma[n]çana;	
	naryz equal e dereyta,	33
	nunca uiestes òan bien feyta;	
	Oios negros e Ridientes,	34
65	boca a Razon e bla[n]cos dientes;	
	Labros uermeios non muy d[e]lgados	35
	por uerdat bien <mensurados>;	
	por la çentura delgada	36
	bien esta[n]t e mesurada.	
70	El manto e su brial	37
	de xamet era que non d'al.	
	Vn so[m]brero tien en la tiesta,	38

53-55. Se observará la irregularidad de estos versos: tres seguidos con la misma rima. La línea 29 con dos rimas distintas y la línea 30 con un solo verso. Creo que el problema no es textual sino de composición. Puede ser que el autor/copista introdujera en mitad de una línea (*En mi mano prys una flor / e quis cantar de fin amor*) un cliché al uso dirigido al público. Esta hipótesis está avalada por los versos 76-77, que tendrían la misma estructura conceptual que los de la línea que yo concibo interrumpida: *D[e] las flores uiene tomando / en alta voz d'amor cantando*. También me apoyo en la descompensación entre líneas y versos pareados que se produce después. Sin embargo, está claro que no es tarea mía arreglar este defecto y eliminar el v. 54. Por otra parte, ha de tenerse en cuenta la proximidad de los poemas de versos pareados con los de tercetos monorrimos y con ello, considerar la posibilidad de una contaminación de tradiciones estrechamente vinculadas.

59. MF *cabelos*, L *cabellos*, MP, J, DiP editan *cabelos* en el Ms *cabereios*, con una tilde sobrante. L entiende esa tilde como l lo cual es, como poco, arriesgado. No creo que haya tal tilde, porque habría de ser parecida a la de *Bermeia* (v. 58) y no lo es en absoluto. Parece un simple borrón.

60. Todos los eds. menos L *fruenta*. L *fruen*. Leo con él porque comparando con *fuenta* en v. 37, no se ve *te* por ningún lado.

63. J, L *dereyta*, MF, MP, DiP, *dreyta*. La tilde de *e* es clara.

67. Ms. *mesunrados*. Todos los eds. *mesurados*. J, sin embargo, señala la posible metátesis de lugar que yo recojo en mi lectura.

69. Ms. *bien estat*. Todos los eds. *est[a]n/t*, que L interpreta como "well-mannered, seemly". L, a su vez, no lee la tilde nasal de *bien*.

	que <non le> fiziese mal la siesta.	
	Vnas luuas tien [en] la mano,	3 9
7 5	sabet, non ielas dio vilano.	
	D[e] las flores uiene tomando	4 0
	en alta uoz d'amor cantando	
	E deçia: "ay, meu amigo,	4 1
	si me uere yamas contigo.	
8 0	Amet' sempre e amare	4 2
	quanto que biua sere.	
	Por que eres escolar	4 3
	quis querer e te deuria mas amar.	
	nunqua odi de homne deçir	4 4

73. Ms. *noln* aunque L pretende leer *no la*. MF, MP, DiP *nol*, J *no le*. Parece una antelación del que escribe. Además, se puede leer *non mas* pronombre sin contracción. Cf. v. 129 *non me podia*.

74. Ms. *tien n*. La segunda *n* representada con tilde. MF, DiP, *tien en* MP y J igual pero identificando *en* con la tilde nasal. Parece una simple contracción involuntaria.

79. L sugiere que *uere* represente el subjuntivo *uerie*. No lo creo necesario aunque sea posible.

80. MP, J, DiP, L *Amet*, MF *Aoy et*, CMV *Des oy*. Se lee claramente la *e* y ello obliga a leer lo que sigue *com m*.

78-89. El texto está escrito por otra mano. No creo que ello esté relacionado con el inicio de la cantiga, pero es la única hipótesis que se puede manejar.

83. Todos los eds. *quis quiere te deuria mas amar*. Mi lectura se debe a la resolución distinta de una tilde: en vez de *quiere* leo *querer e*. Como se trata de una lectura que puede parecer caprichosa o simplemente innecesaria, procedo a argumentarla por extenso. Hay tres tipos de razones: paleográficas, intratextuales y de morfología y semántica históricas.

a) Paleográficas: en el texto no hay regularidad absoluta en el uso de las tildes, como ya se ha observado. Es fácil que se produzca cruce entre la tilde *ue* y la *ier* de, por ejemplo, PMC, a *tierra* (v. 25). Parece que algo parecido sucede en ARM (escena quinta) con lo que Surtz edita como *g[u]er[r]a*, que podría ser *guer[r]a*. Dentro del texto vuelve a darse esta tilde, como se verá, en el v. 97, que también edito de distinta forma ya que considero que *queryes* (obsérvese la *y* de condicional) ha de ser *querryes* por razones semánticas.

b) Intratextuales: vaya por delante que con esta lectura el verso tiene más sentido porque se justifica el adverbio *mas*. Por otra parte, durante todo el parlamento, la "doncella" habla *de ella* exclusivamente (v. 80: *Amet*, v.84: *odi*, v.86 *mas amaria*, v. 88: *so cuitada*). Además, sería contradictorio que esté preocupada porque otra dueña *le quiere tan gran ben* y sin embrago diga que todo el mundo le debería amar.

85 que tanta bona manera ou(u)iera en si.
 mas amaria contigo estar 45
 que toda espana mandar.
 mas d'una cosa so cujtada, 46
 e miedo de seder enganada.

Por otra parte, el verso guarda, según esta lectura, relación paralelística con v. 80:

Amet sempre amare
quis querer te deuria mas amar

Obsérvese que la relación es cruzada:

80: V más clítico más adverbio conjunción V

83: V conjunción clítico más adv más V

El sintagma *quis* más infinitivo se repite en el v. 39: *quis cantar*. Sin embargo no hay ni un solo indefinido en el texto en 250 versos. En el Alex o el PMC aparece con mayor periodicidad.

c) Morfología y semántica: en Alex la forma habitual de indefinido es *quisquier*, tres veces en los 100 primeros cuartetos (33c, 92c, 100c) por poner un caso. Más extrañamente aparece *quisquiere* (v. 2350d) o *quisequiere* (v. 2443c). Añádase que la RA tiende a la apócope. Cf., p. e., v.33 *pus*, v. 39 *Fizies*, v. 38 *vies*, etc...

Pero hay otra cuestión respecto al significado. En Alex *quisquier* todavía no se ha desemantizado del todo, es decir, aún está latente el significado etimológico ('el que quiere/a'):

2350c,d: *un vicio que non sana por nula melezina*
ques prende cor quis quiere por cabellos aina

Sin embargo, en la RA aparecería como totalmente evolucionado. Se puede observar que en el PMC todavía está presente la etimología.

2357: *Curielos qui quier, ca dellos poco m'incal!*

A parte de que también en el PMC lo normal es la forma apocopada. Por tanto, sería una rareza esta forma de indefinido en medio de la RA. Lamentablemente, no hay estudios por extenso de los indefinidos. Creo, pues, que razones no faltan para hacer esta lectura, aunque doy por supuesto que, como todo, es discutible.

85. L lee *menera*.

De nuevo un problema paleográfico. Todos menos L. leen *ouo* y MP y DiP señalan que hay algo ilegible sobre la palabra. L lee un *cuurio* cuya *c* es, a mis ojos, imposible de leer. Yo interpreto que hay una mezcla de amalgamiento y tilde. Es decir, se escribe *ou*, se pasa arriba y para poner la tilde *ier* se vuelve a escribir *u*. La última letra puede ser *a* porque hay una raya sobrante que la emborrona. Pero en este caso no hay nada seguro *e*, incluso es posible que lo más sensato sea quedarse con lo que se lee con nitidez: *ovo*.

90	Que dizen que otra duena cortesa e bela e bona te quiere tan gran ben, por ti pie[r]de su sen E por esso e paura	47 47-48 49
95	que a esa quieras mejor. mas s'io te uies una uegada a plan me querryes por amada". Quant la mia Senor esto dizia, sabet, a mj non uidia.	50 51
100	<pero que no me conoçia se que de mj non foyrya> Yo non fiz aqui como uilano, leuem e pris la por la mano. Iunniemos amos en par	52 53 54
105	e posamos so el oliuar. Dix le yo: "dezit, la mja senor, si ssupiestes nu[n]ca d'amor". Diz ella: "a plan con grant amor ando mas non connozco mi amado,	55 56

95. MF maior.

97. Todos los eds. *querryes*. L. se pregunta si será error por *querryes*. Vid. nota a v. 83.

100. Ms: *Pero se que no me conoçia
que de mj non foyrya*

MP sugiere: *Pero se quano. me conoçrlia*

CMV lee *si donde no (?)*

Spitzer propone puntuar:

*Pero se, -que no me conoçia-
que de mj non foyrya*

L. propone leer *si*

B puntúa: *Pero se, que no me conoçia,*

que de mj non foyrya.

Evidentemente, por puntuación no se logra nada. La idea que yo adopto coincide con J: el *se* se ha anticipado por ir seguido de que en ambos versos y, en realidad, es *pero que* en sentido de 'aunque'. Puedo aportar ejemplos de esta conjunción concesiva:

PFG (103a,b)

*En todas estas cuitas, pero que malandantes, en la merced
de Cristus eran enfiuzantes.*

Alex (779a,b)

*Pero que no toviessen que era recreyente,
emeço a desbaldir menazas altamente.*

Cf., además, J. Rivarola, "Las conjunciones concesivas en español medieval clásico", anejo de *ZRPh*, Tübingen, 1976, pp. 57-58.

110	pero dizem un su mesaiero que es clerygo e non cau[al]jero. Sabe muio de trovar, de leyer e de cantar. Dizem que es de buenas yentes	57 58 59
115	mancebo barua punjentes". "por dios que digades, la mja senhor, que donas tennedes por la su amo". "Estas luuas y es'capiello, est'oral y est'anjello.	60 62
120	Enbio a mj es'meu amjgo que por la su amor trayo conmigo". Yo connoçi luego las alfayas que yo ielas auja enbiadas. Ela connoçio una mj çi[n]ta man a manno	63 64 65
125	que la (la) fiziera con la su manno. Tolios el manto de los o[n]bros, besome la boca e por los oios. tan gran sabor de mi auia, sol fablar non me podia:	66 67
130	"Dios senhor, a ti loa quant conozco meu amado, Agora e tod bien quant conozco meo amigo". Vna grant pieça ali estando de nuestro amor ementando,	68 69 70

111. Todos los eds. reconstruyen así. El texto está borrado.

112. MP *muio*s, los demás eds. corigen *muito*. Se. puede leer *i* como sonido [c] sin ningún problema. Cf. *Orígenes*, 8/2, p. 61, con ejemplos. L observa también que el verso 115 dice *eio*.

115. MP, DiP, J *mencebo*, L, MF *mancebo*. Es, como dice L, error corregido por el mismo escribiente y han quedado restos de la *e* primaria.

116-117. Por la hipermetría el escribiente ha cambiado la línea sin mayor complicación.

119. Ms. es *toral*. MP, DiP *est'oral* (MP cita a Du Cange y la palabra. *Orale*, "velo"). L también lee así y cita la *General Estoria*, I, 137b, *quet compre oral con que cubras tu faz*. MF, CMV, J corrijen es coral.

122. L *Yoo*.

124. L *conneçio manno*. MP suprime una de las *n* alegando tilde inútil.

130-131. Normalmente editados como cuatro versos, son dos líneas que carecen de rima en una posible cesura. Desde MF y CMV se viene leyendo: *Dios senhor a ti loa[do] / quand conozco meu amado. / Agora e tod bien [comigo] / quant conozco meo amigo*. Así MP y todos los demás. Así se corrige la rima pero de forma insegura. Leo sólo dos versos que evocan una cantiga y por ello fallan en la rima. Su extensión no es única (cf. V. 133., 134, 135, 136), ni lo es el hecho de ocupar una línea entera.

	Ela m'dixo: "el mjo señor, ora m'seyra de tornar	71
135	Si a uos non fuese en pesar".	72
	yol'dix: "yt, la mia señor, pues que yr queredes	73
	mas de mi amor pensat fe que deuedes".	74
	Ela m'dixo: "bien seguro seyt de mj amor,	75
	no uos camiaría por un emperad[or]".	
140	La mja señor se ua priuado,	76
	dexa a mj desconortado.	
	(q) que la ui fuera del uerto	77
	por (por) poco non fuy muerto.	
	por uerdat quisieram 'adormir	78
145	mas una palomela ui.	
	tan bla[n]ca era como la nieu del puerto	79
	uolando uiene por medio del uerto.	79-80
	un cascauielo dorado	82
	tray Al pie atado	
150	<en la fuent quiso entra,	81-83
	quando a mj vido estar entros en el malgranar>.	

139. Todos los eds. *caminare*. L sugiere *-ia* por *-e* y paleográficamente es posible. Además, en este contexto el poema viene usando el condicional.

emperad[or], así todos los eds.

142 Ms. *q que*. Todos los eds. *[que] que*. Se puede documentar que *que* como conjunción, pero habida cuenta de que no está completo en el texto, se puede tomar *q* por descuido.

143. Todos eds. *por (por)*.

145. MP, DiP, J *palomela*, MF, L *palomila*. Parece más fácil que se trate de una *e* defectuosa.

148. MP, J, DiP, L *cascauielo*, MF *un uaso auí ali*, CMV *una lazo (a)ui. a-li*. A la vista del texto no veo mucho que discutir.

149. CMV *traya'l pie*.

150-151. Ms. (lo dispongo por líneas y no por versos):

81: *en la funt quiso entra mas quando a mj vido estar*

82: *etros' en la del malgranar un cascauielo dorado tray Al pie atado.*

83: *en la fuent quiso entra quando a mj vido estar enn el malgranar.*

Obviamente se trata de un error porque la línea 83 es contradictoria. respecto de la 81.

MP y tras él J, elimina 81 y parte de 82, para sacar tres versos de 83.

(en la fuente quiso entra,
mas quando a mj vido estar
e[n]tros en la del malgranar)
un cascauielo dorado
tray al pie atado.

	quando en el uaso fue entrada	84
	e fue todo bien esfryada,	85
	Ela que quiso ex[ir] festino,	85
155	vertios' el agua sob[r]el u[i]no.	
	Aquis copiença <el uino a denostar>,	87
	y el agua a mali<n>ar	

En la fuent quiso entra,
[mas] quando a mj vido estar,
[entros] en el [uaso del] malgranar.
DiP usa la 1.82 y edita:
[entros]' en la [copa] del malgranar

Mi lectura obedece a:

a) el error del "poeta" es que escribe 81 antes de tiempo, pues antes ha de ir el "cascavielo".

b) Tanto en la primera (adelantada) como en la segunda (equivocada), intenta escribir dos versos y no tres.

c) Es innecesario añadir *uaso* o *copa* porque esa idea ya viene expresada en v. 152.

d) El *mas* no es necesario. Es tendencia habitual del poema eliminar los nexos subordinantes de cualquier clase.

e) Reducir a dos versos no crea una hipermetría extraña al texto (cf. vv. 134 o 136).

153. Todos los eds. *toda* menos L. *todo*. Creo que es *o* comparando con *festino* (v. 154). Se trata de un modificador adverbial.

154. Todos corrigen *ex[ir]*.

155. MP *al agua* es, seguro, error de imprenta.

MP no señala las adiciones en este verso pero son claras. Es curiosa, además, la cantidad de descuidos que hay en estos últimos versos. Por otra parte, se deja como una línea en blanco antes de reanudar el texto. Ambas cosas pueden obedecer a que se abandone momentaneamente el trabajo y no a motivos de contenido. Hay que tener en cuenta que cuando concluye el debate sí se hace una línea ondulada de lado a la de la hoja.

156. *Copiença*. Spitzer apunta la idea de un cruce entre *empieça* y *comiença*. Parece que es eso lo que ocurre pero no se debe corregir.

156-157. Ms. (1.87):

Aquis copiença a denostar el uino y el agua a maliuar

Altero el orden por tres razones:

a) Si se lee puntuando como J:

Aquis copiença a denostar

el uino y el agua a maliuar

y sería conjunción y en el poema es adverbio por norma.

b) Con la puntuación de MP:

Aquis copiença a denostar

el uino, y el agua a maliuar

	El uino faulo primero:	88
	"mucho m'es uenido mal companero.	
160	agua, as mala mana,	89
	non querja auer la tu compana,	
	que quando te legas a buen bino	90
	fazeslo feble e mesquino.	90-91
	"Don vino, fe que deuedes,	92
165	¿por quales bondades que uos auedes	
	A uos queredes alabar	93
	e a mj queredes auiltar?	
	Calat, yo e uos no nos denostemos	94
	que u[est]ras manas bien las sabemos.	
170	bien sabemos que recabdo dades	95
	en la cabeça do entrades.	
	Los buenos uos preçian poco,	96
	que del sabio fazedes loco.	
	No es homne tan senado	97
175	que de ti ssea fartado	
	que no aya perdido el sseso y el Recabdo".	98
	El uino con sana pleno	99

se soluciona el problema anterior, pero permanece el de un encabalgamiento brusco ajeno por completo a la fonética del texto y el de una pausa intersilábica que sólo se produce en apelaciones y acotaciones.

c) En la línea siguiente se altera también el orden por error, esta vez claro porque se escribe *uino* sobre *faulo* y todo lo que se escribe sobre una palabra hay que leerlo tras ésta.

157. Ms, J, MF, DiP, L *maliuar*, MF *ma[n]levar*, CMV. *ma[l]levar* J, DiP y L sugieren *mali<n>ar*. Así lee B y creo que es la única posibilidad. *Maliuar* no se documenta. MP sugiere *malouar* tampoco identificable. *Maleuar* (apuntando por J) sería derivable de *malevolus*, pero Corominas no lo documenta. Sólo es posible una derivación verbal de *maligno*, que, aparte de irregular en la grafía (*maligno* en Berceo, *malino* en Encina) sí la tiene documentada en los *Fueros de Aragón*, *malignar*.

160. *as*, MF *es*, CMV *[t]ien[es]*.

167. MF, L, DiP *auiltar*, MP, J *aon[l]tar*, CMV *aottar*. Es una cuestión paleográfica en la que creo que tienen razón los primeros. Además, el significado se adecúa a la perfección. Cf. Alex (500ab)

Tovieronse los griegos todos por mortignados

tenien que los havien troyanos aviltados.

169. *u[est]ras*. Todos los eds. restituyen.

176. Hace el tercero de la rima en *a-o*. No veo modo de arreglarlo.

	dixo: "don agua, bierua uos ueno.	
	Suzia, desberconçada,	100
180	salit buscar otra posada,	
	que podedes a dios iurar	101
	que nu[n]ca entrastes en tal lugar.	
	Antes amaryella e astrosa	102
	agora uermeia e fermosa."	
185	Respondio ell agua:"Don uino, que y ganades	103-104
	en uillanias que digades?,	
	pero si uos en t'apagades	105
	digamos uos las uerdades:	
	que no a homne que no lo sepa	106
190	que fillo sodes de la çepa	
	y por uerdat uos digo	107
	que non ssodes pora comigo,	
	que grant tiempo a que uestra madre serye	ardud[a] 10
	ssi non fusse por mja iuda:	108-109
195	mas quando ue que le uan cortar	110

178. L. *bieruouos ueno*, MP, J *bierua uos ueno* (J sugiere a *bierua* MF. *bierua[t]* *uos [b]ueno* (así DiP). Leo como MP entendiendo *ueno* como uino con vacilación en el timbre por presión del infinitivo. El sentido: *os vino la palabrería*. Cf. Berceo (92c): *veremos qué pro yaze en la su bierva vana*.

179. L *Suizia*.

185. MP *el*.

MF, MP, J, DiP, cuentan como verso independiente *Respondio ell. agua*. CMV lo elimina. Yo lo fusiono por analogía con los demás.

187. MF *ent-apagadas*, MP, J, DiP *ent apagardes*. Leer ar fuerza mucho el texto. Creo que se trata de un error con corrección superpuesta. Leo en *t'apagades* porque se documenta el verbo pagarse (cf. *asanas*, v.238, para a protésica) en PMC (498) *fata que yo me page sobre mio buen caballo* y en como alternativo a *ent* en Alex (549d): *touo que, sil fallase, vengado en soviera*.

195. *ardud[a]*. Todos eds. enmiendan.

194. MF, CMV *fuese*

L *mj ajuda*

195. Ms. *ue*. Todos los eds. *ue[o]*. Yo no hago la adición a causa de la lectura del siguiente verso.

	plora e fago la (v) leuar."	
	Respondio el uino: "agoa, enti[n]do,	111
	que lo dizes por iuego.	
	por uerdat placem de coraço	112
200	por que somos eñ est' Razon,	
	ca en esto que dizes puedes entender	113
	como es grant el mjo poder,	113-114
	Ca ueyes que no e manos ni piedes,	115
	eio a muchos ualie[n]tes,	
205	E si farya a qua[n]tos en el mu[n]do [son]	116
	e si biuo fuese sansón.	
	E dexemos todo lo al,	117
	a mesa si[n] mj nada non ual".	
	Ell agua iaze muerta Ridiendo	118
210	de lo que'l uino esta diziendo.	
	"Don uino, si uos de dios salut	119
	que uos me fagades agora una uirtud:	119-120
	ffartad bien un uillano,	
	no lo prenda ni[n]guno de la mano	120-121
215	e si antes d'una pasada no cayere en el lodo	121-122
	dios ssodes de tod en todo(do).	

196. Todos los eds. menos MF, *ploro*; MF *plora*. Leo con él porque la *a* está bastante clara. Omíto *V* también como MF. MP y DiP interpretan *cinco*, que Spitzer asocia con la germanía. *J u[uas]*, *B u[ua]*. Pero *v* no es normal para labial fricativa (solo *vino*, 164), o sea, que menos para vocal. Yo interpreto el verbo *levar* como intransitivo (cf. PMC, 3562: *Levad e salid al campo, infantes de Carrión*) y, considerando el verso anterior, resulta una paradoja (el mismo vino dice: *entiendo que lo dices por juego*): *cuando ve que la van a cortar llora y ese mismo llanto hace que crezca*.

197. MF. *agua*, L *sugiere ago[r]a*.

Todos eds. *enti[en]do*. Pero sería fonéticamente; gráficamente *i* puede representar el diptongo.

197-198. Me parece completamente gratuito el añadido de MP:

Respondio el uino [luego]

agua, enti[en]do que lo dizes por iuego.

200. MP, DiP *est[a]*

204. Todos añaden *e io [derribo]*. Yo no lo dejo como está siguiendo razonamiento de L: a) *eio* se puede leer [*eco*] (cf. v. 112 *muio*; b). Se documenta en el sentido de 'derribar' en, p.e., *General Estoria: Echo Hercules a Antheo la primera vez*.

205. Todos eds. añaden *son*. Aceptable por la rima y por su alto grado de previsibilidad.

207. MP *dixemos*.

211. Todos menos L *uos*.

214. Tilde extraña para leer: *prenda*, aunque pudiera ser *pre[n]da*.

	E si esto fazedes	123
	otorgo que uençudam' auedes.	
	En una bla[n]ca paret	124
220	V kandelas ponet	
	e si el beudo non dixiere que son C	125
	de quanto digo de todo mjento."	
	"par dios, diz el uino, mucho somos en buena Razon	126
	si comygo tuuieres entençion.	
225	¿quieres que te diga agora una cosa?,	127
	no se Res tan lixosa:	
	Tu sueles cales <mondar	128
	e caleias> y andar,	
	por tantos de lixos (de) lugares	129
230	delexas tu senalles,	
	E sueles lauar pies e manos	130
	e limpiar muchos lixos panos,	
	E sueles tanto Andar co[n] poluo mesclada	131
	fasta que en lo[do] eres tornada	
235	C'a mj sie[m]pre me tiennen ornado,	132
	de entro en buenna[s] cubas condesado.	
	E contart' e otras mjs manas	133
	mas temo que luego te asanas.	133-134
	Yo <fagol>' Al çiego ueyer	135
240	y al coxo coRer	
	y al mudo faubla	
	y al enfermo organar.	136

218. *uençudam*. Otro caso de tilde extraña que admite las dos soluciones: *uençudam* o *ue(n)çudam*.

223. MF y J sacan a parte hasta *uino*.

MF *por*

225. MP ahora posible error tipográfico.

227-228. Ms. (1.128): *tu sueles cales e caleias mondar y andar*
MF, MP, DiP dan un verso por incompleto:

tu sueles cales e caleias mondar
.....y andar

Mi lectura coincide con la de J.

229. Los demás eds. conservan *de*. Yo veo fácil el error por ir entre dos grupos *-os* seguidos de *l*.

230. MF *do lexas tu[s]*, B *tu[s]*. L documenta *deleyxe* en el *Fuero de Aragón*.

234. Todos los eds. completan *lo[do]*.

235. J, CMV *E a mi*.

239. Ms *falgo*. MP y los demás omiten *l*, L *lee faigo*. Creo que se trata de una metátesis simple de clítico.

	asi co[m] dize en el scripto de [mi] fazen el cuerpo de iesu Xristo".	137
245	"Asi, don uino, por carydad, que tanta sabedes de diujnidat. Alau<a>t, io y todo algo e en cristianjsmo que de agua fazen el batissmo, E dize dios que los [que] de agua fueren bautizados fillos de dios seran clamados E llos que de agua non fueren bautizados fillos de dios non sera[n] clamados	139 140 141 142 143 144
.....		
	mi Razon aqui la fino e mandat nos dar uino	145
255	qui me scripsit scribat, se/m/per cum domino bibat. lupus me fecit, de moros.	146

245. MF. *do fazen*, todos los demás añaden *mi*.

248. Ms. *Alauut*, MP *Alauut* pero sugiere *Alauo te*. No puede ser porque se necesita la conjunción *e*. J deja *Alauut* para proceder a una interpretación dependiente del árabe *la ilaha illa-llahu* (?). L se va por *el ala ud* del *Libro de Buen Amor*. CMV *Alauat[e]*, *oydo e algo* (???). MF *Alau<a>t* que creo la única posible para que el verso tenga significado: *Alavate, (que) yo también tengo algo que ver con el cristianismo*. Es, indudablemente, una de las lecturas más inseguras de todo el texto, y cualquiera de las hipótesis es admisible.

250. todos los eds. añaden *que*.

2. COMPOSICIÓN

En este apartado me voy a ocupar del análisis literario de la *Razon de Amor* (RA). Pretendo seguir un método que aúne las informaciones que otros críticos han ido recogiendo, sin el error de intentar exclusivizaciones unilaterales. Este estudio de la composición tiene dos vertientes. Por un lado está la "sintaxis" del poema, no oracional sino textual; por otro, sus fuentes y la inclusión de éstas en el armazón estructural. De la relación de estos elementos saldrá mi interpretación, que tiende a ser más literaria que simbólica.

Pocos intentos ha habido de explicar el proceso compositivo de la RA. London ¹ ha apuntado su presunta oralidad sin pruebas contundentes o, quizá, con las mismas que pueden hallarse en todos los poemas medievales. Cárdenas ² propone dos momentos en la composición, siendo el primero un núcleo central posteriormente incrustado en un poema mayor elaborado a tal efecto. Por razones metodológicas, comienzo por la revisión de este trabajo.

INTRODUCCIÓN, RAZÓN DE AMOR, NEXO Y DENUESTOS

Estas cuatro partes localiza, con toda razón, Cárdenas en nuestro poema. Sin embargo, no estoy en absoluto de acuerdo con su proposición de que existía un poema originario (*la Razon de Amor*) que fue superdesarrollado posteriormente al añadirle las otras tres partes. Así, tendríamos (versos según mi texto):

- Introducción: vv. 1-77
- Razon: vv. 78-144
- Nexo: vv. 145-155
- Denuestos: vv. 156-254

Según este autor, su idea se inspira en un análisis "fono-morfo-sintáctico". En realidad, se trata de un recuento de aragonesismos y de sintagmas nominales posesivos. Se supone que rebatiendo estos datos se anula esta división cronológica y se abre camino a una

¹ Art. cit. en p. 2. Vid. p. 29.

² "Nueva luz sobre RA", en *RHM*, XXXIV (1968), pp. 227-241.

meramente estructural.

El argumento de los sintagmas nominales posesivos no lo creo de peso. La estructura artículo mas posesivo mas nombre sólo desaparece en el siglo XVIII. El hecho de que en el grupo central de versos aparezca en tres casos es una cuestión de determinación y no de sintaxis.

Los aragonesismos indican, para Cárdenas, que el núcleo central es mucho menos o nada dialectal, mientras que lo demás sí lo es. Para ello, se basa en un cómputo que, con perdón, está manipulado constantemente. Por otro lado, las estadísticas con tan poco número de versos pueden ser falaces ya por principio.

Tenemos, siempre según nuestro autor, tres aragonesismos entre vv. 78-146 y 35 en el resto (vid. p. 229). Vaya por delante que *amo* por *amor* está en el v. 117 (ahora la numeración es la de MP porque algunas palabras están cambiadas en la mía) y por tanto son 34 contra 4. Vamos a ver las cuestiones revisables:

1.- Siete aragonesismos de la ampliación son grupos consonánticos iniciales: *Clamados* (257, 259), *plegue* (37), *pleno* (15, 29, 183), *ploro* (203). Serían contrastables si en el núcleo apareciesen algunas palabras con *ll* <CL, PL, pero es que no hay ni una. Así pues, estos siete aragonesismos carecen de valor contrastivo. Además ignoro la opinión de CÁRDENAS sobre los dos *a plan* en vv. 97 y 108.

2.- El sonido predorsoalveolar fricativo sonoro [dj] se escribe *i* (*oios*) en el núcleo. A su vez, tres veces *ll* en la ampliación, pero las tres en la misma palabra: *fillo* (vv. 197, 257, 259). Lo normal es también *i* (*oios*, 64; *oreia*, 59; *uermeio*, 16; *uermeia*, 58, 190). Tampoco tiene, pues, valor contrastivo.

3.- Cárdenas no cuenta *seyt* (75).

4.- Resulta llamativo que en el núcleo "no aragones" aparezca *muio* (v. 112) y en la parte "aragonesa" *mucho* tres veces (9, 211, 239). Esto sí que tendría valor contrastivo y, sin contar con ello, la estadística, una vez eliminados los términos sin valor, es núcleo: 5 y desarrollo: 25.

La proporción de versos entre núcleo y desarrollo es de uno a tres. La relación ideal entre los treinta aragonesismos sería de 7,5 a 22,5, es decir, que la desviación es mínima y eso sin tener en cuenta *muio*.

Creo que estos datos suponen que no se puede buscar esa relación dialectal precisa en el texto sino que todo él recoge un estado vacilante de los sonidos y sus gráficas propio del periodo prealfonsí. Además la división de

Cárdenas es arriesgada porque como no explica el proceso en detalle no se sabe cómo solucionar el corte entre dos versos monorrimos:

144- por uerdat quisieram a-dormir,
145- mas una palomela ui uenir

Intentaré ahora, además, aportar alguna información formal que justifique una concepción unitaria del poema. Me baso en tres puntos que, a mi juicio, son indicio de que la misma persona concibió los 257 versos.

1.- Relación entre pausa versal y enunciado: leyendo todo el poema se puede percibir que cada par de versos pareados supone un enunciado más o menos separable. Esto le da al texto cierto aire de yuxtaposición o de acumulación de ideas que es muy interesante tener en cuenta. Ejemplo de ello sería, en realidad, toda la RA pero puede verse, por poner un caso, la descripción del lugar y la de la muchacha. En el debate, son buenos ejemplos por parte del vino vv. 168-176 y por parte del agua vv. 178-196, también entre otros. Además aparece un rasgo particular de este poema. Si uno examina la *Disputa del Alma y el Cuerpo (DAC)* o el *Elena y María (EM)* comprueba mucha más trabazón entre pares de versos.

2.- Hay otra característica muy llamativa, y también en todo el texto, que es el desarrollo de paralelismos ya largos (de naturaleza conceptual), ya cortos (de naturaleza léxica) entre versos en contacto o casi en contacto.

Ejemplos del primer tipo (paralelismo largo): descripción del vaso de vino y del vaso de agua, el jardín y la fuente (*que del frydor que d'i yxia*, v. 40; *mas ell olor que d'i yxia*, v. 49), el motivo de coger flores y cantar por parte de ambos, y así durante todo el diálogo. En la parte del debate sucede otro tanto, pero con un rasgo importante y es que el paralelismo se usa para la contrastación entre agua y vino: *con poluo mesclada (233)/en buennas cubas condesado (236); de mi fazen el cuerpo de iesu Xristo (245)/de mi fazen el batissimo (249)*.

Por otra parte, hay paralelismos de mayor extensión:

(55-56) E quis cantar de fin amor,
mas ui uenir una doncela.

(144-5) por uerdat quisieram adormir,
mas una palomela ui.

El paralelismo corto es también muy llamativo. En algunos casos llega a ser un leixa-pren atenuado. Veamos ejemplos:

- (2,3) benga oyr esta razon / Odra razon acabada.
 -(4,5) feyta de amor e bien rymada / un escolar la Rimo.
 -(22,25) d'aquel uino a beuer le diesse, / que de tal uino ouiesse / en la man quan comiesse / e dello ouiesse cada dia.
 -(66,69) Labros uermeios non muy delgados / por uerdat bien mensurados; / por la çentura delgada / bien estant e mesurada.
 -(124-125) Ela connoçio una mi cinta man a manno / que la fiziera con la su manno.

En el debate:

- (159-161) mucho me's uenido mal conpanero. / agua, as mala mana, / non queria auer la tu conpana.
 -(169-170) que uestras mannas bien las sabemos: / bien. sabemos que recabdo dades.
 -(226-232) no se Res tan lixosa:/ tu sueles calea mondar / e caleias y andar. / por tantos de lixos lugares / tu senalles, / E sueles lauar pies e manos / e limpiar muchos lixos panos.

En este aspecto si que hay conexión entre RA, DAC, y EM³. Por ejemplo:

- DAC (19-20) cuando iuas all elguesia asentauasta a conseia,
 i fazies tus conseios
 (22-23): iure par la tu tiesta que no curaries fiesta,
 nunca de ningún santo no curest so disanto.

EM (291-7):

non ha en to el mundo corte
 mas alegra nin de mejor conorte;
 corte es de muy grand alegria
 e de plazer e de jogreria,
 omne no faz otra lauor
 se non cantar siempre de amor,
 cantar e deportar.

³ Hay más concomitancias entre estos poemas. Por ejemplo:

RA (168) *Calat' yo e uos no nos demostemos.*
 (185-186) *Don uino, ¿que y ganades/ en villanias que digades?*

EM (224-226) *Todo esto no te prista rren;/ a que nos ual / per ambas denostar.*

pero este no es el lugar adecuado para desarrollarlas.

Creo que estos rasgos unifican los 253 versos de la RA. Así, pues, el siguiente paso será buscar una estructura al texto concibiéndolo como un todo planificado y compuesto unitariamente.

ESTRUCTURA

Para el análisis estructural parto de una hipótesis general: la estructura es coherente si la presencia de cada parte está justificada por su funcionalidad. A partir de ello, supongo la siguiente estructura (los versos se corresponden ahora con mi texto):

- 1.- Invocación (1-4)
- 2.- Retrato del autor (5-10)
- 3.- Ubicación (11-55)
Incluye proyección del nexa: motivo del agua y del y del vino (13-32)
- 4.- Comienzo de la narración: descripción de doncella (56-75)
- 5.- Monólogo de la doncella (76-97)
- 6.- Contacto escolar-doncella (98-139)
- 7.- Realización del nexa: motivo del agua y el vino (140-155)
- 8.- Debate del agua y el vino (156-253)

Conectando partes, queda:

- 1.- Introducción (1-10)
- 2.- Historia (11-139)
generando en sí misma el motivo del agua y el vino.
- 3.- Conexión cronológica y causal entre la historia y el debate (140-155)
- 4.- Debate (156-253)

Estructuralmente está todo bien organizado y no hay uniones violentas o torpes como decía Morel-Fatio ⁴ o Carolina Michaelis ⁵. La justificación del debate está en el principio del texto y trabada con él. Insisto en que estructuralmente. No hay unidad de sentido entre la historia de amor y el debate o para buscarla hay que navegar por oscuras aguas de la imaginación, como

⁴ Art. cit.

⁵ Art. cit.

veremos más adelante.

Dejo momentáneamente la estructura ya planteada y paso a un análisis de las fuentes o contactos de nuestro texto. Posteriormente vincularé ambas cosas.

FUENTES Y CONTACTOS

La división entre fuentes y contactos es esencial para apreciar ciertas características del texto. El primer contacto que se puede localizar es el de lo popular, ya estudiado por Cejador y Frauca ⁶ y, más recientemente, reivindicado por M. van Antwrp ⁷. Este elemento, a mi juicio y en cierto modo, según la autora citada, es una confluencia y no una fuente. Hay, cierto es, interesantes coincidencias que ella sugiere y que veremos más adelante.

Otros contactos son más generales y se referirían a toda la tónica latina, pero carecen de valor explicativo ⁸.

Me interesan, pues, otros dos tipos de textos:

- 1.- Los provenzales.
- 2.- Los poemas latinos de escolares.

En cuanto a los primeros, creo que es aclarador y fundamental el estudio de Margo De Ley ⁹ que voy a seguir para este asunto. La RA mantiene contacto con las *vidas* y *razos* provenzales. En la *vida* se contaba el origen, profesión y viajes de trovador. En la *razo*, una anécdota amorosa. Dice la autora (p. 4, nº 10): "Some biographies are a combination of two genres- they begin as a *vida* and continue with a short love-anecdote as in a *razo*". Hay, en efecto, un contacto entre esto y la RA (hasta en el título), que se correspondería estructuralmente con este esquema hasta la parte del debate.

Las conexiones no son sólo estructurales sino más directas. Veamos algunos casos de los señalados por De Ley:

- (5-6) Un escolar la Rimo
que siempre duenas amo.

Vida de Gui del Cabaillo: "*mout amatz de dompnas*"

⁶ Cejador, J. y Frauca, *Historia crítica de la antigua lírica popular*, t. V, p. 106 y ss.

⁷ "Razon de Amor and the Popular Tradition", en *RPh*, XXXII (1978), pp. 1-17.

⁸ Pueden encontrarse en Jacob, tesis doctoral.

⁹ "Provençal biographical tradition and the RA", en *JHPh*, I (1976-1977), pp. 1-17.

Vida de de Savaric de Maellos: "*Plus fo fins amics de dompnas*"

(8) Moro mucho en lombardia

Las vidas se escribieron originariamente en Lombardía y. ésta fue la ciudad más visitada por los trovadores.

(90-91) Que dizen que otra duena
cortesa e bela e bona ...

Descripción de la Condesa de Dia: *bela domna e bona*

En general la escena de verse la primera vez, ya conocerse y quedar enamorados, se relaciona claramente con Savaric de Malleo: "En Savaric, con o vi la dona, azautet li mot a meravilhas e preget la d'amor. E la dona, *per la gran valor que vi en el, retenc lo per son cavayer*".

Como último ejemplo (hay más en el artículo de De Ley) la descripción de él:

(112-113) Sabe muio de trobar
de leyer e de cantar

Cadenet: *saup ben cantar e parlar, et apres trobar coblas*. Guillem de Figueira: *saup ben lezer e chantar*

(114) Dizen que es de buenas yentes

Peire Cardenal: *fo d'onradas gens de partge*

Parece, en consecuencia, que hay una estrecha vinculación entre la primera parte de la RA y estas *vidas y razos*. Con una innovación muy interesante que De Ley no señala: el poeta tiene la muy buena idea de adaptar la *vida* a un poema narrativo mediante el soliloquio de la doncella que es, de hecho, una *vida* en su parte descriptiva.

Nos queda aún por explicar la ubicación de la historia, la descripción de la doncella y los denuestos. Para ello, pasamos al siguiente grupo de "fuentes", que es, según mi opinión, esencial, porque más que fuente es explicación de una corriente en la que este poema está inmerso: la poesía de los escolares y goliardos.

Comenzamos por el debate. Habitualmente, se viene diciendo que su fuente es la *Denudata Veritate*, carmina burana dentro de la tradición de la *altercatio vini et aquae*.

Esto es inexacto. Ya Cárdenas ¹⁰ apuntaba que no era fuente directa. Hay, de hecho, dos fuentes, y ambas indirectas; que están más evocadas que trasladadas: El *Denudata Veritate*¹¹ y el *Goliae Dialogus* (*DV* y *G D* respectivamente) ¹². Llevaría mucho espacio hacer un cotejo de ambas con la *RA* con toda profundidad, pero creo que con los ejemplos que voy a dar queda demostrada la evocación referida:

- (RA, 174-6) no es homne tan senado
que de ti ssea fartado
que no aya perdio el sseso y el recabdo.
- (DV, 46) Qui sunt tui potatores
vitam perdunt atque mores.
- (RA, 179-180) Suzia, desuerconçada,
salit buscar otra posada.
- (DV, 22) Vilis et inverecundia
- (DV, 14) Exit foras, vade cito
- (RA, 227-8) tu sueles cales mondar
e caleias y andar
- (GD, 49) tu tamquam vilissime funderis in planum
- (RA, 235-6) C'a mi siempre me tienen ornado
de entro en buennas cubas codesado
- (GD, 50) ego velut nobile mittor in arcadum
- (RA, 249-51) que de agua fazen el batissimo
e dize dios que los que de agua fueren bautizados
fillos de dios seran clamados.
- (GD, 65,6) Ad baptismi gratiam venit per me reus
per me multos homines jungit sibi deus.

A continuación viene un ejemplo que muestra muy claramente cómo lo que hay en la memoria del poeta es un recuerdo a veces confuso:

¹⁰ Art. cit., en p. 231.

¹¹ Hanford, J. H., "The medieval Debate Between Wine and Water", en. *PMLA*, XXVIII (1913), pp. 316-367, opina que la influencia es de éste sobre todo, pero creo que se basa en un examen superficial. Supongo además que habría catidades ingentes de poemas de esta clase de los cuales sólo nos quedan estos dos.

¹² Para ambos cito por Schemeller, J. A., ed., *Carmina Burana*, Breslau., 1983.

(RA, 193-196): que grant tiempo a que uestra madre serye
 . arduda
 ssi non fusse por mia iuda,
 mas quando ue que la uan cortar
 plora e fago la leuar.

(DV, 113-123) *Dono terris ubertatem
 per me vernant omnia;
 cum non pluit, exarescunt
 herbae, fruges, et marcescunt.
 Flores atque lilia.
 Mater tua tortuosa
 nunquam surgit fructuosa,
 sed omnino sterilis;
 sua coma denutata,
 serpit humi desicata.
 vana atque fragilis.*

Creo, incluso, que se pueden hallar versos con cruce de ambos poemas latinos:

(RA, 208)	la mesa sin mi nada non val
(GD, 73)	sine vino traditus, cibus non gratus
(DV, 25)	Mensa per te non ornatus.

Hay bastantes ejemplos más, pero con los ya expuestos creo poder extraer la hipótesis de que la relación entre los denuestos y los *carmina* es similar a la que de la primera parte con las *vidas y razos* provenzales. Supongo, además, que *DV* y *GD* son muestras que han quedado de una tradición extensa que nuestro poema evoca.

Quedan tres aspectos por solucionar mediante fuentes latinas o escolares. Los tres los solucionan las *Carmina Rivapullensia* que creo son fundamentales porque suponen una tradición conjunta con la *RA*: la floresta ¹³.

La ubicación y la aparición y descripción de la doncella tienen un paralelo en una *pastourelle* ¹⁴ de estos *carmina*: *Ubi primus vidi amicam*, que, sintiéndolo mucho, no tengo más remedio que reproducir casi entera ¹⁵:

¹³ La idea ya la sugiere Rico, F., *Primera y Curentena*, Barcelona, El. Festín de Esopo, 1982, pp. 113-114.

¹⁴ Vid. Dabord, "De la *Razon feyta d'amor a la Pastourelle*", en *Melanges. d' Etudes Portugaises offerts à Georges Gentil*, 1949, pp. 180 y ss.

¹⁵ Cito éste y los demás por Raby, F. J. E., *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, II, Oxford, 1934, pp. 237-247. Raby los toma de su primer editor Nicolau d'Olwer, Lluís, "L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII", en *Institut d'Estudis Catalans*, VI (1923), pp. 3 y ss.

Maio mense dum per pratum
 pulchris floribus hornatum
 irem forte spatiatum,
 vidi quiddam mihi gratum.

vidi quippe Cithaream
 Venerem, amoris deam,
 atque virginum choream,
 quae tunc sequebatur eam.

inter quas erat Cupido
 arcus cuius reformido,
 sepe qui dicebat 'io!'
 vocem quam amantum scio.

ipsa flores colligebat,
 quibus calathos replebat;
 chorus virginum canebat
 modis mille, quod decebat.

postquam vidi tales actus,
 penitus perterrefactus,
 ipsa dulcedine cantus
 ab amore fui captus.

ibi virginem honestam,
 generosam et modestam
 adamavi, quam suspectam
 nulli puto nec molestam.

oculi sunt relucentes
 nivei sunt eius dentes,
 nec papille sunt tumentes
 sed sunt quasi nix candentes.

frons ipsius candens, gula,
 manus, pedes atque crura,
 candescentes sicut luna,
 carent vetustatis ruga.

a lo que hay que añadir: *Quomodo primum amavit* :

Aprilis tempore, quo nemo frondibus
 et pratum roseis ornatur floribus,
 iuventus tenera fervet amoribus.
 fervet amoribus iuventus tenera,
 pie cum concinit omnis avicula.

Pero conviene decir, siguiendo la hipótesis de las fuentes indirectas, que también están cerca algunas *Carmina Burana* en cuanto a la ubicación:

(Nº 52,1) Estivali sub fervore,
 quando cuncta sunt in flore,
 totus eram in ardore;

sub olive me decore
estu fessum et ardore
detinebat mora.

(Nº 34,2) In hac valle florida
floreus, fragatus
Inter septa lilia
locus purpuratus,
dum garritus merule
dulciter alludit,
philomena carmine
dulcia concludit.

(Nº 52,2) Erat arbor hec in prato
quovis flore picturato,
herba, 'fonte, situ' grato,

Por otra parte, hay otra confluencia. El poeta de la RA habla de su pretensión de dormir, que se ve frustrada por la aparición de una doncella. Obsérvese que este motivo no está en los poemas citados anteriormente. Puede muy bien suceder que el poeta tenga en la memoria otra asociación, el *De sominio*:

Si vera somnia forent, que somnio,
magno perhenniter replerer gaudio.
Aprilis tempore, dum solus dormio,
in prato viridi, iam satis florido,
virgo pulcerrima, vultu sydereo
et proles sanguine processa regio,
ante me visa est, que suo pallio

Sólo falta por solucionar la idea del diálogo entre escolar y doncella. De los *Carmina Rivapullensia* toma el poeta la forma; el contenido ya vimos que lo utiliza para incluir una *vida*. Existe, de hecho, un diálogo en los poemas de Ripoll, sin título y con acotaciones. Quizá, exista una relación (muy lejana) entre el *oral* de la RA, esto es, el rostro cubierto, y el motivo central del diálogo que es ese mismo: "cum prohibet tactum vult ne meretrix videatur", dice ella. Él al principio ha dicho: "Conqueror et doleo de te, mea dulcis amica: / quod prohibet facies, nimis exigis esse pudica". Pero insisto en que lo fundamental es la forma del diálogo y no su contenido claramente ovidiano.

Con esto creo que queda delimitado el ámbito de las fuentes. Se trata, ahora, de vincularlas a la estrucutra.

ESTRUCTURA Y FUENTES: INTERPRETACION DE LA RA.

Primero, se puede esbozar una clasificación de las fuentes en tres tipos:

1- Fuentes con finalidad organizativa del texto: *vidas y razos, altercatio vini et aquae*.

2- Fuentes con valor argumental incrustadas en las organizativas: *Carmina Burana, Carmina Rivapullensia*.

3- Fuentes asociadas con valor estructural no argumental: canciones populares y otros motivos folklóricos.

Se puede observar que el poema abarca la tradición europea (además de la tópica clásica ¹⁶). Ahora podemos unir la estructura:

- | | | |
|------------------|-----------------------------|--|
| 1- INTRODUCCIÓN: | <i>exordium</i> . | |
| 2 - HISTORIA: | Ubicación | <i>C. Burana.</i> |
| | (<i>vidas y razos</i>) | <i>Locus amoenus</i> |
| | Descripción | <i>C. Rivapullensia.</i>
<i>descriptio puellae.</i> |
| | Soliloquio | <i>vida</i> |
| | Diálogo | <i>C. Rivapullensia.</i> |
| 3- NEXO | | |
| 4- DEBATE | - <i>Denudata Veritate.</i> | |
| | - <i>Goliae dialogus.</i> | |
| | - Una posible tradición. | |

Además no hay que olvidar que la *altercatio* tiene una réplica en la *tenso* provenzal, que participa del componente caústico y mordaz del debate.

Sin embargo, hemos visto que hay innovaciones o, más bien, utilizaciones personales del poeta: esto es, el soliloquio sirve para la *vida*.

Hay más cosas. Dos innovaciones son esenciales y muy controvertidas: los vasos en la copa del árbol y la paloma. La función estructural es clara, sirven de vínculo entre los dos núcleos fundamentales del poema, vínculo, por cierto, que yo no creo torpe como Carolina Michaelis.

Evidentemente, podemos pensar que suponen una serie de símbolos que a su vez implican una interpretación del poema. Spitzer ¹⁷ así lo hizo y abrió camino a extravagancias como la de Jacob ¹⁸ que él mismo criticaba, o la interpretaciones sociológico-religiosas como las de

¹⁶ Vid. Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media y Latina*, Méjico., Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 275 y ss.

¹⁷ Art. cit, p. 2.

¹⁸ "The RA as Cristian Symbolism", en *HR*, XX (1952).

Rivas ¹⁹.

Yo, sin embargo, creo que son elementos estrictamente estructurales que el ingenio (quizá genio) del poeta idea para organizar un proyecto que es recoger en un solo poema todo su bagaje de tradiciones literarias.

Cierto es que resulta un poco extraño el motivo de las copas, pero podemos pensar todo al revés de como se ha venido haciendo: el poeta quiere justificar el debate y no empezarlo como en los *Carmina*, por tanto, tiene que situar en el espacio y en el tiempo el vino y el agua. Los coloca en la copa de un árbol y, en su afán de justificar, nos explica qué puede hacer ahí una copa de vino. La ha puesto una dueña para que no reciba calor y destinada a alguien. La cima de un árbol es motivo popular, con contenido simbólico pero, insisto, de tradición y no de alegoría concreta. M. van Antwerp nos ejemplifica;

Arribica, arribica
de un verde sauce,
luchaba la niña
con su adorante

Es decir, para la creación del nexo el autor recurre a motivos populares.

La de la paloma con el cascabel es otra buena idea para originar el debate. Vemos, primero, que el poeta sigue intentando justificarlo todo. ¿Por qué acaba la paloma en el vaso de agua?. Porque ve al escolar cuando se dirige a la fuente. Se ve, pues, que todo lo relacionado con el árbol lo pretende explicar el poeta.

La paloma ha traído consigo mucha interpretación alegórica. Yo dudo de ello. Para Spitzer, era una mensajera y también dudo de ello. M. van Antwerp sugiere otra idea relacionada con el folklore: el ave evoca inconcretamente a la mujer enamorada:

Mal ferida va la garza
enamorada.

El poeta organiza aquí un juego conceptual también ingenioso: el cascabel, a parte de lo que quiere Jacob, era una marca para señalar un pájaro que tiene dueño. Obsérvese que con los datos que doy y con un poco de imaginación puedo extraer un significado simbólico, pero

¹⁹ "La razón secreta de la RA", en *Anuario de Filología*, VI-VII, (1967-1968), pp. 109-127.

yo mismo no me lo creería. Mi opinión es que tanto la copa de árbol como la paloma son nexos estructurales que el poeta toma de la tradición popular amorosa, que es muy versátil en sus significados, los cuales a veces sólo se intuyen vagamente. Se me puede hacer el reproche de que es un prejuicio el que me hace evitar una interpretación simbólica. Sin embargo, creo que todo el poema es demasiado fiel a sus fuentes genéricas, que el debate no tiene *nada nuevo* por mucho que así lo quisiera Spitzer (pp. 97-98) ²⁰. El fundamento de su tan aceptada hipótesis es el paralelismo entre amor-puro/amor-mixto y agua/vino con la consiguiente armonía de contrarios. El paralelismo sale bien, pero Spitzer no explica a fondo el debate, sólo explica hasta lo que Cárdenas llama *nexo*. Además, como expliqué más arriba, no le supongo a la paloma con su cascabel la dimensión simbólico-alegórica que les otorga el autor. Sobre las otras interpretaciones no hago comentario porque la mía por sí misma se opone a ellas. En muchos aspectos estoy de acuerdo con Bustos, al menos en general. El poeta une dos mundos que, según Bustos ²¹, son ajenos: el amor y la burla. En efecto, así lo hace, pero, para mí, son dos mundos *literarios*. Esos mundos, continúa el autor, representan la vida humana en su esencia. Yo opino que representan todo el ámbito de la literatura, al menos de la poesía. Quiero decir con ello que interpreto la RA como un ambicioso proyecto de floresta general, con éxito, probablemente. Que contenga una visión implícita del mundo también lo creo: todas las obras de arte lo hacen. Peor estoy con Bustos al señalar que no hay otros poemas comparables y nuestra ignorancia nos impide una interpretación rigurosa.

Mario Barra Jover

²⁰ Art. cit, p.3, Spitzer sólo tiene en cuenta el DV. Incluyo ahora otra referencia del DG para que se vea que el encuentro de los contrarios en la religión proviene de ahí. En el apartado correspondiente ya cité los versos referentes al bautismo. Respecto al vino:

RA (245) de mi fazen el cuerpo de iesu Xristo.

GD (68) de quo dixit dominus, "Hic est sanguis meus".

²¹ Art. cit., en p. 1, pp. 80-81.